UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (PARIS IV)

École doctorale III – Littératures française et comparée

Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles

POSITION DE THÈSE

Thèse pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-**SORBONNE (PARIS IV)

Discipline : Littérature française et comparée

Présentée et publiquement soutenue par

Alexey EVSTRATOV

le 17 décembre 2012

# LE THÉÂTRE FRANCOPHONE À SAINT-PÉTERSBOURG SOUS LE RÈGNE DE CATHERINE II (1762-1796).

## ORGANISATION, CIRCULATION ET SYMBOLIQUES DES SPECTACLES DRAMATIQUES.

---

Directeurs : Messieurs Pierre Frantz et Wladimir Berelowitch

---

JURY
Monsieur Rodolphe Baudin, Université de Strasbourg
Monsieur Wladimir Berelowitch, EHESS
Monsieur Pierre Frantz, Université Paris-Sorbonne
Madame Marie-Emmanuelle Palgnol-Diéval, Université Paris-Est Créteil
Monsieur Andrei Zorin, Université d'Oxford

Cette thèse peut être présentée comme le commentaire analytique du répertoire des pièces jouées en français en Russie sous le règne de l'impératrice Catherine II (1762-1796), mis au jour dans le deuxième volume de la thèse. L'ensemble des représentations francophones de l'époque a été, pour la première fois, reconstitué et présenté sous deux formes : comme une liste chronologique de spectacles, avec quelques données concernant le lieu de représentation, le public, les pièces jouées et, éventuellement, les acteurs ; et comme une liste alphabétique des œuvres dramatiques identifiées lors du recensement, avec des informations sur leurs auteurs, leur création et édition, leur forme littéraire et leurs représentations en Russie.

Ainsi, le premier volume sert en quelque sorte de mode d'emploi pour cette banque de données, replaçant le théâtre français de l'Ancien régime dans le contexte local de la Russie du XVIII$^{e}$ siècle. Je pars de l'idée, théorisée notamment par Roger Chartier, qu'il ne suffit pas de constater un transfert culturel, qu'il soit transnational ou transsocial, car la « consommation culturelle [...] est toujours, dans le même temps, une production, créatrice d'utilisations ou de représentations aucunement réductibles aux intentions des producteurs de textes ou de normes »[1]. Compte tenu que les pièces françaises exportées en Russie composaient la majorité absolue du répertoire francophone, seule l'hypothèse de la production de nouvelles significations pouvait justifier le choix de ce corpus comme objet de recherche. Afin de vérifier cette hypothèse, l'enquête est menée d'une part sur l'histoire du théâtre (les comédiens, les salles, les publics, etc.), et d'autre part sur l'histoire de l'idée du théâtre.

Les sept chapitres qui forment le premier volume, réunis en trois parties, sont appelés à défendre une certaine vision des transferts culturels, en étudiant la toute première étape d'un tel transfert dans le domaine théâtral, celle qui précède la traduction des pièces dans la langue vernaculaire. La première partie porte entièrement sur le théâtre francophone à la cour, ses aspects matériels, administratifs et idéologiques, liés à son organisation. La deuxième partie propose une interrogation sur plusieurs types de spectacles francophones qui coexistaient à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine II et sur leurs rapports avec le théâtre de cour. Dans cette même partie, la question du public, transversale, est traitée avec pour objectif de formuler des éléments de phénoménologie des spectacles à partir des faits culturels étudiés dans la thèse. Enfin, dans la troisième partie, le répertoire du théâtre francophone est abordé statistiquement, et les résultats de ce traitement quantitatif sont replacés dans la perspective de l'histoire du théâtre.

Le premier chapitre servant d'exposition générale au sujet, plusieurs problématiques sont

1 Roger CHARTIER, « Culture populaire », dans André BURGIERE (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, p. 176.

abordées dans la perspective de l'histoire des idées et des représentations. La présence de comédiens français prenait un sens différent dans chaque pays, en fonction de l'évolution de la société et des institutions de celui-ci ; cela avait un effet direct sur les idées du théâtre et sur les dispositifs théâtraux. En Russie, le XVIII$^{e}$ siècle est l'époque d'une modernisation accélérée, dont la phase la plus intense correspond au règne de Catherine II, ce qui coïncide avec l'intégration du nouvel Empire à la politique internationale. Le théâtre moderne fut importé dans le pays au même titre que d'autres instruments de la modernisation sociale et moyens de représentation politique. Malgré l'hostilité réciproque qui dominait dans les relations diplomatiques franco-russes pendant l'époque étudiée, le théâtre français était considéré comme l'expression la plus parfaite de l'art dramatique. Qui plus est, grâce à des propagandistes de la scène française tels que Voltaire, avoir une troupe de comédiens français signifiait, pour une cour, adhérer au nombre des puissances civilisées.

Considérée comme un cas particulier du phénomène général de la diffusion du théâtre français en Europe, l'invitation de la première troupe de comédiens français en Russie en 1741 confirme que la Russie suivait les tendances macro-culturelles : à partir des années 1740, l'espace théâtral francophone qui s'était associé dans la première moitié du siècle aux pays germaniques, devient pan-européen. Les spectacles à la cour impériale formaient un lieu de croisement des enjeux de politique, extérieure et intérieure, et des formes culturelles qui recevaient de nouvelles significations dans des circonstances nouvelles. Pour illustrer cette idée, je reconstitue le sens d'une représentation de la tragédie de Voltaire *Zaïre,* par la noblesse russe et étrangère, à la cour, le 27 janvier 1763, et les raisons pour lesquelles la pièce était lue comme chrétienne en Russie. À partir de cet épisode, nombreux sont les exemples d'instrumentalisation des spectacles, qui servirent à l'impératrice pour construire, en accord avec les observations d'Andrej Robinson, de Jean-Marie Apostolidès ou de Richard Wortman, sa propre image, celle de sa cour et de son Empire.

La cour russe était à l'origine de l'invitation d'une troupe permanente de comédiens français ; ce signe, ajouté à d'autres, ultérieurs, indique qu'elle détenait le monopole sur les spectacles réguliers dans la capitale russe. C'est pourquoi, en l'absence de synthèse à jour sur la question, le deuxième chapitre de mon étude se concentre sur les troupes impériales et leur administration. L'importance stratégique du théâtre en général, et de la troupe française en particulier, était à l'origine des interventions régulières de la souveraine dans le travail des théâtres impériaux. Après la durée relativement longue de la direction d'Ivan Elagin (1766-1779), l'administration des spectacles change très régulièrement : Catherine II surveillait de près l'ensemble des compagnies théâtrales réunies sous l'égide des théâtres impériaux, elle encourageait et mettait elle-même en place des réformes de l'administration théâtrale.

La vie de la troupe française était également marquée par un constant changement, lié, notamment, à la rotation des comédiens. C'est pourquoi la démarche de Robert-Aloys Mooser – l'un des seuls historiens à avoir étudié les acteurs français en Russie au XVIII$^{e}$ siècle -, qui décrit un certain nombre de troupes distinctes pendant le règne de Catherine II, me paraît discutable. En réalité, la seule et unique troupe qui existait était très hétéroclite en termes de talents, de salaires et de durées de séjour en Russie, comme en atteste la banque de données jointe au volume, réunissant quelques quatre-vingt comédiens. Si elle est loin d'être complète et exhaustive, plusieurs documents inédits permettent de rectifier les données que nous avions sur le parcours de certains comédiens, et surtout de découvrir quelques acteurs qui ne figuraient pas jusqu'ici dans l'historiographie. J'explore aussi les réseaux européens et leurs participants, pour avoir une idée plus précise de la circulation des acteurs entre la Russie et l'Europe. La démarche de Catherine II consistait à faire venir des professionnels de l'étranger pour former les sujets russes à leur métier ; les comédiens français servaient ainsi de modèle à la jeune scène russe, même si la qualité de leur performance était souvent contestée. Par ailleurs, certains d'entre eux (M. et Mme Beaumont, Aufrêne, etc.) enseignaient leur art à la noblesse russe, jusqu'au grand-duc Paul. J'ai entrepris de réunir les renseignements découverts sur les emplois des acteurs, pour comparer leur pratique en Russie à la situation du théâtre français en France. Le résultat obtenu confirme que la structure des emplois en Russie correspondait bien à celle qui était pratiquée ailleurs et que l'apparition du drame n'eut pas d'effet immédiat sur cette structure en Russie.

Le manque de renseignements concernant la scène (l'iconographie étant, par exemple, presque complètement absente), m'a fait m'intéresser davantage à la salle et au public, sujets du troisième chapitre. Qui allait au théâtre français à Saint-Pétersbourg ? Pourquoi ? Pour répondre à ces questions, j'ai placé l'espace dans lequel s'organisaient les spectacles à la cour au centre de mon investigation. La forme hybride du théâtre à la cour (l'Opéra du Palais d'Hiver), ouvert au public de la ville, fixe un moment, assez durable, de syncrétisme social au théâtre, réunissant la cour et la ville. Ensuite, par la création et par l'encouragement à la création d'autres scènes (celles de l'Ermitage avant tout, mais pas seulement) l'impératrice participait à la diversification des publics des spectacles.

Dans la deuxième partie de l'étude, la dialectique des espaces de spectacle et du public est abordée à travers l'exploration de la multiplication des scènes francophones à Saint-Pétersbourg. Ce processus commence dans les années 1760 et atteint son pic vers la fin du règne. Le quatrième chapitre présente trois types de scènes qui accueillent le répertoire francophone : le théâtre de la ville, le théâtre dans les établissements d'éducation, le théâtre de société. À défaut de renseignements consistants sur le répertoire de ces théâtres, la comparaison avec le théâtre à la

cour - qui m'a paru pertinente -, passe par d'autres critères, à savoir la structure de la salle de spectacle et la composition du public. L'institutionnalisation des théâtres de la ville est progressive et le rôle de la cour, décisif. Cependant les interventions financières et logistiques ne sont pas selon nous la manifestation la plus marquante de ce patronage. Les cas des théâtres allemands, anglais et du théâtre en bois attestent que la domination de la cour avait des conséquences directes sur l'organisation des représentations et sur la configuration des dispositifs théâtraux et, enfin, sur le spectacle en soi.

L'étude des théâtres dans les établissements d'éducation met aussi en avant le rôle décisif des interventions de la cour et de l'impératrice en personne, jusque dans la mise en scène de certains spectacles. Ce phénomène s'explique, selon mon analyse, par la valeur démonstrative de telles représentations qui, dans le contexte des polémiques entourant l'avenir de l'Empire, illustraient les succès du programme pédagogique de Catherine II. Cette hypothèse semble éclairer l'origine de la théâtromanie dans les établissements d'éducation.

De mon approche du théâtre de société ressort, à nouveau, l'initiative de la société de cour, qui donne en exemple, encourage ou, au contraire, juge et surveille les activités théâtrales dans la ville. Ici, on rencontre à nouveau un phénomène récurrent pour la société étudiée : le théâtre qu'on caractérise comme « particulier » ou « privé » subit, en Russie, les intrusions de la publicité (*cf.* les épisodes de la présence d'un membre de la famille impériale).

L'image de la dépendance culturelle de la société de cour se voit ainsi renforcée, mais dans une version plus nuancée : la diffusion de spectacles dans la ville coïncidait avec la restriction d'accès au théâtre à la cour et, inévitablement, à un changement de répertoire. Le palais se mit au centre de la diffusion des représentations théâtrales, qui se répandirent d'abord dans la capitale, initiées par l'impératrice et ses proches dans les institutions d'éducation, chez les particuliers, etc., et qui ensuite gagnèrent la province. L'un des objectifs ultimes de cette diffusion était visiblement la constitution d'un public, voire des publics qui mettraient en place et consolideraient des liens entre les différentes couches de la société.

Dans mon analyse des réactions du public au spectacle effectuée dans le cadre de la théorie des spectacles qui circulait au XVIII$^{e}$ siècle, les affects collectifs s'avèrent être une catégorie-clé pour la phénoménologie théâtrale. En appliquant aux publics des divers spectacles francophones le concept de « communauté émotionnelle » (Barbara Roseinwein), j'en propose un usage méthodique pour l'analyse de l'idéologie des spectacles fixée dans les actes de réception.

La troisième partie, enfin, aborde le répertoire francophone des comédiens de Sa Majesté Impériale avant tout, mais avec des incursions dans d'autres types de spectacles. Dans le sixième chapitre, les analyses quantitatives présentent plus de 250 titres, répartis par genre et par époque

de l'histoire du théâtre.

Le répertoire singulier composé des œuvres écrites exprès pour la scène russe est l'objet de l'étude du septième chapitre. Ces dernières furent moins nombreuses que les reprises des pièces créées sur les scènes françaises : il s'agit de quelques dizaines de textes, sur les 257 œuvres environ qui nous sont connues comme ayant été jouées en Russie à l'époque. J'en ai documenté trente-six. Leur chronologie, reconstituée à partir de données très lacunaires, embrasse presque tout le règne de Catherine II, allant de 1764 jusqu'à 1794.

La variété des textes composant ce corpus est liée à la diversité des cadres sociaux, dans lesquels et pour lesquels ils ont été produit. Parmi les auteurs de ces textes, on trouve des comédiens de la troupe française, des nobles amateurs, y compris l'impératrice, mais aussi des écrivains français de profession, dont Michel-Jean Sedaine. En reconstituant pour la première fois ce corpus, j'évoque la structure de ces textes, leurs rapports avec les contextes théâtraux russe et européen, et leur réception par le public.

L'ensemble de cette thèse constitue un regard pleinement nouveau sur la place du théâtre francophone en Russie sous le règne de Catherine II, mais aussi une étude complémentaire des travaux déjà menés sur l'histoire, les fonctions et l'organisation du théâtre dans l'Europe du XVIIIe s. Présentant le théâtre francophone comme le point central d'enjeux aussi importants que les représentations idéologiques, la diplomatique, la politique sociale et le développement du théâtre national, cette thèse affirme l'intérêt de l'approche pluridisciplinaire concernant les transferts culturels, définis par l'imbrication de tous les niveaux de sociétés.